ML410
.C4
A78
1922
c.1

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00013266324

This book is due at the MUSIC LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold, it may be renewed by bringing it to the library.

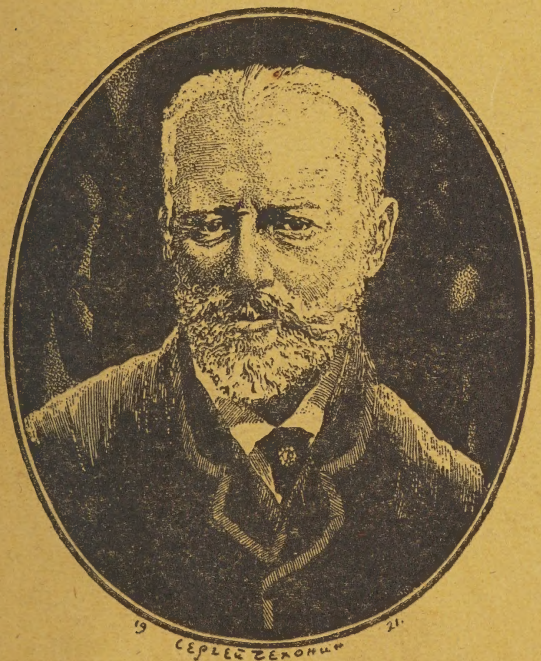
DATE DUE	RETURNED	DATE DUE	RETURNED

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/chakovskiopytkha00asaf

2828"/73

ЧАЙКОВСКИЙ



„СВЕТОЗАР" ПЕТЕРБУРГ.

1921.

LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA

Текст книги и иллюстрации отпечатаны
в 15-й Государственной типографии
(бывш. Голике и Вильборг)
под наблюдением В. И. Анисимова

Р. В. Ц.

Напечатано в количестве 11500 экз.

ЧАЙКОВСКИЙ

1840 — 1893

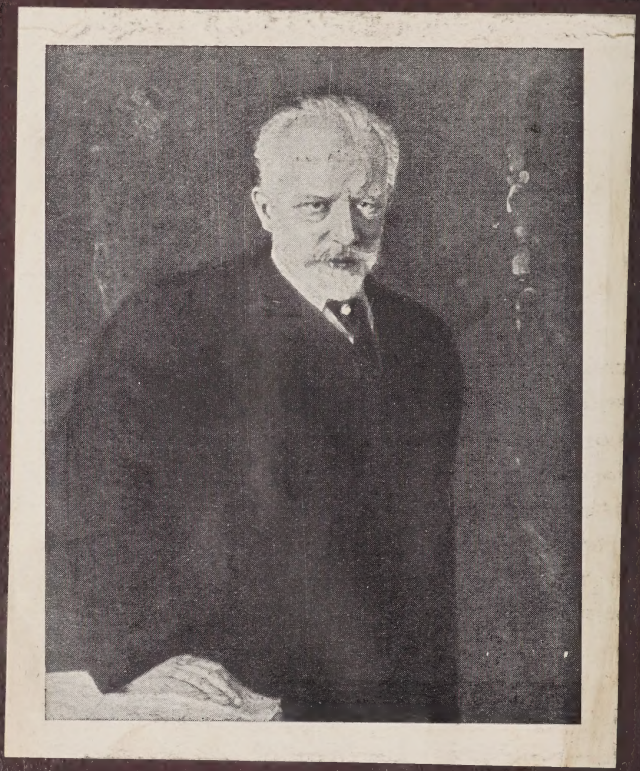
UNC-CHAPEL HILL
ML410
.C4
A78
1922

ИГОРЬ ГЛЕБОВ

ЧАЙКОВСКИЙ

ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

СВЕТОЗАР ▫ ПЕТРОГРАД
1922



ЧАЙКОВСКИЙ

«Любить — жалеть»...
(По воззрениям русского народа).

«Ведь люблю и мучу»...
(Оксана, во 2 карт. „Черевичек").

Впечатляющая сила музыки сокрыта в ее жизненной данности. И, конечно, те два основных излучения единого жизненного тока, которые в наших восприятиях даны, как радость и скорбь, являются и в звуковом преломлении наиболее непосредственно ощущаемыми. Вернее было бы сказать: радость и скорбь, вот два полюса, между которыми распростерт безбрежный океан музыки; в тот или иной оттенок радостного или скорбного ощущения мы окрашиваем лучи энергии, источаемые музыкой.

Волей или неволей, но мы должны подчиняться велениям звуковой силы даже в ее простейшем выявлении: в мерном чередовании ритмических единиц, в смене ударяемых и неударяемых частиц.

Тем сильнее власть этой силы, когда она преломлена сквозь организующую волю человеческого сознания и выражена в стройных композициях. В них ритмическая основа облечена в плоть мелодии и гармонии, и плоть эта живет, потому что нет мертвой музыки: из данных в природе звучаний ее воссоздает мощный дух человека. И как бы ни желал призванный к сочинению музыки человек скрыть в своем искусстве все, что им пережито и перечувствовано в жизни, достигнуть этого вполне он не сможет. Он жил — значит, скорбел и радовался, и чем напряженнее *изживал* себя, тем ярче зазвенит музыка и если она для него была жизнью, и если мыслью о жизни. Светлым представлялся мир великому Моцарту — светла и радостна его музыка, мимолетна скорбь, навеваемая ею. Но если страданием полна будет душа композитора, о страдании будет петь его музыка, и чем сильнее оно, тем властнее заставит нас подчиниться себе: мы будем желать скорби, ибо будем желать этой музыки, мы будем, скорбя, радоваться, ибо, всетаки, в ней будем находить отраду и утешение. Почему так? Здесь — тайна искусства, о смысле которой можно лишь догадываться.

Жизнь великого русского музыканта Петра Ильича Чайковского позволяет, отчасти быть может, разгадать этот смысл. Я только что сказал: *жизнь* Чайковского. Настойчиво подчеркиваю, что выделять в очерке о нем жизнь от творчества и обратно — творчество от

жизни представляется мне совершенно немыслимым. Те немногие моменты, когда он не сочинял, были для него мучительны, потерянные дни. Его творчество — жизненная данность; сама жизнь во всем ее величии и в мелочности раскрывается в созданной им музыке, но, конечно, в том представлении, какое композитор имел о ней в своих переживаниях и чувствованиях. Как жизненная данность, музыка Чайковского подчиняет нас себе своей искренностью и непосредственностью. Он сам желал этого. Он даже не умел отвечать на вопросы, как надо сочинять в смысле преднамеренной постановки тех или иных целеполаганий художественного порядка. Конечно, когда он утверждал, что сочинял так, как птицы поют, он лгал на себя, как на художника. Одно из замечательных писем его (к М. А. Балакиреву), содержащее убийственную самокритику наилучших собственных произведений, доказывает (и не оно одно!), что перед ним, как цель всей творческой жизни, носилась [некая идеальная ф о р м а воплощения своих мыслей. Форма, тщетно им искомая, но в шестой (последней) симфонии отчасти, повидимому, найденная. Он хотел выразить то, что чувствовал, вне условных формальных рамок; желал исключить все посредствующие инстанции между замыслом и его воплощением в художественной форме; он искал столь гибкой формы, которая могла бы запечатлеть ускользавшую жизнь в ее величии и целостности. И он всю жизнь свою чувствовал, что говорит

«не то, не то и не то». Найти желанное — равносильным было бы утвердить положение: искусство есть жизнь.

Таким прекрасным стремлением обусловлено было творчество Чайковского, если смотреть на него с точки зрения эстетической. Но, безусловно, это стремление обусловлено было не эстетической целью, а только психологической. Жизненной целью Чайковского было изжить себя, свое «я» в возможной степени полно и ярко. Как музыкант, он мог сделать это только через выявление своей жизненной энергии в музыке, в сочинении музыки. И это свое стремление —исчерпать красиво жизнь—он не желал подчинять каким либо посторонним целям. Наоборот, он хотел возвыситься до всецелого претворения всех ощущений жизни в музыке. Сказанное мною очень трудно усвоить.

Только из постепенного ознакомления с внутренним строем музыки и жизни Чайковского вслед за внимательным проникновением в сохранившиеся после него дневники и письма вырисовывается его подлинный образ, не заглушенный прилепившейся вокруг него житейской суетой. И тогда этот образ предстает в трагическом величии. Надо еще понять, что там, где дело идет о жизни в творчестве во всем ее грандиозном размахе, там нельзя изымать то, что создалось под влиянием «житейскости», ту накипь обыденщины и мещанства, какая бывает, порой, назойлива в слезливости, чувствительности и в «нытье» некоторых его

сочинений. Надо помнить, что в жизни и «это» — досадное и ничтожное — занимает важное место, что «оно» не выдумано, не нарочито измышлено. И кто знает, без этих сентиментальных откровений имели ли бы мы нежную чистую скорбь Ленского и светлую лирику девичьей души Тани Лариной! Чайковский не смел молчать. Он должен был создавать, как создавал: наспех, стремительно, напряженно, томясь желанием как можно скорее исчерпать задуманное, а по окончании вновь жаждать нового труда, и с ним новых мучений. Так всю жизнь, с момента созревшего решения стать музыкантом, до смерти, т. е. на протяжении почти тридцати лет. Если бы он таил в себе, не говорил бы всего, если бы он выбирал, сортировал свои мысли, он изменил бы своему стремлению, он не высказал бы всего, не изжил бы себя. И тогда, может быть, мы имели бы музыку безлично ровную в своем течении, но музыку хорошего тона и вкуса, но в ней не было бы тех захватывающих под'емов после падений, той жизненной напряженности после периодов усталости и после уступок обыденности, которые до сих пор захватывают нас и приковывают наше внимание к творчеству Чайковского.

Задача каждого даровитого человека — полнее изжить себя. Один это делает в суете практической жизни, в борьбе утилитарных интересов, другой — в сфере созерцаний, создавая менее преходящие ценности путем обработки различного рода материала:

звука, камня, краски, слова. Искусство — мир изживаний, кристаллизовавшихся в художественных формах. Стремление каждой сильной в области искусства личности должно быть направлено на возможность создания себе таких условий, при которых окружающая жизнь не создавала бы помех к «самоизживанию» личности. Художник идет к людям и живет с людьми тогда, когда он сам этого хочет. Он постигает жизнь там, где по его инстинктивному убеждению она ярче цветет. Для одного это постижение дается в борьбе— в «миру», для другого в—отшельничестве, в «пустыне». Но только не в житейских тисках. Тем не менее выпутаться из них бывает тягостнее всего. И труднее всего для музыканта, ибо источники жизни — источники музыки. Увидеть их можно в незамутненной обыденными интересами борьбе. Но, уйдя от обыденных интересов, можно рисковать потерять связь с бытом, с привычной средой, с ласками и обидами окружающих — со всем тем, что роднит человека с ближними: это приводит к отчужденности, к оторванности, даже к безличию.

В детские годы Чайковский, будучи сильно впечатлительным, болезненно чутким и глубоко восприимчивым ребенком, несомненно, цеплялся за семейственность, за уют и радости «домашнего порядка». Поскольку можно понять из сохранившихся материалов, в его жизненном развитии тогда не было еще преобладающим настроение скорбной лирики, которое так

ярко сказалось впоследствии в его творчестве. При всей чувствительности и острой впечатлительности «Петюши», ему не чужды были забавы, игры, веселые затеи и выдумки в обществе сверстников. Но наиболее яркие и напряженно колючие впечатления его нервы уже в детстве получали от музыки даже в тех примитивных условиях восприятия, в каких она ему являлась (слушание оркестрины — механического органа). Я думаю, что кроткие идиллические картины, вызываемые музыкой «Евгения Онегина», являются как бы огнями маяка, находящегося сзади. Чайковский, сочиняя эту оперу накануне тяжкого жизненного кризиса в 1877 г., параллельно с мучительно тревожной музыкой первой части четвертой симфонии, еще в силах был воссоздавать жизненные впечатления мирного уюта и ласки детских годов — привольной жизни на Воткинском заводе, начальником которого был его отец до 1848 г. [1]).

Судьба позаботилась, чтобы нежные детские впечатления вскоре-же потерпели крайне резкие воздействия вследствии перемен в житейской обстановке. Переезд в Петербург, учебные занятия, затем поступление в Училище Правоведения и особенно жизнь там в условиях «казенной» среды несомненно вызвали глубокие изменения в душе мальчика. И, как всегда в таких случаях, привели от отчаянного вопля, от тоски

[1]) Чайковский родился там-же в 1840 году.

и горя разлуки к замкнутости и душевному одиночеству. Я считаю этот факт крайне существенным в жизни Чайковского. Было грубой ошибкой со стороны родителей после всей ласки домашнего воспитания отдать столь впечатлительного ребенка в условия «официального» пансионского режима — и вероятно здесь в этой перемене, пережить которую было безусловно нелегко, мы имеем разгадку возникновения «двух Петей»: одного—приспособляющегося к людям, а другого — подлинного, крепко цепляющегося за отвоеванную впоследствии свободу одинокой жизни и право распоряжения своим досугом. Еще более сильный удар со стороны судьбы ждал мальчика в 1854 г., когда скончалась от холеры горячо любимая им мать. В связи со всеми предыдущими испытаниями это привело к тому, что уже в ранней юности для Петра Ильича «золотой век» оказался в прошлом, в пережитом, и вступление в жизнь произошло под знаком скорби.

Вполне естественно, что молодость и инстинкт самосохранения сперва взяли верх: Чайковский—юноша совсем не то, что был Чайковский—мальчик. По окончании Правоведения — перед нами светский молодой человек, к тому же довольно исправный в смысле отбывания повинности чиновник, жизнь которого вся заполнена впечатлениями внешнего порядка: балами, вечеринками, обсуждением туалетов, сплетен и пересудов, дилетантской игрой на рояли и ухаживаниями. Письма

его к замужней сестре полны отчетов о светских развлечениях и событиях; даже первое путешествие заграницу летом 1861 г. не оставило в нем никаких иных впечатлений, кроме заметок фланирующего туриста. Повидимости «среда заедала» Чайковского, влияния суеты петербургского чиновничьего мира пронизывали его жизнь, больше того: прививались поверхностные вкусы и взгляды окружающего общества которое, конечно, не было уже тем, чем во время Глинки: чиновничество одолело барство. Вяземский, Жуковский и Одоевский уже были немыслимы в петербургских салонах шестидесятых годов! В итоге жизнь до 22 лет дала Чайковскому: «золотой век» в прошлом и обузу поверхностных вкусов петербургского светского общества.

К счастью, внутренний мир будущего композитора оказался почти незатронутым. Влечение к музыке никогда не угасавшее в его душе, вдруг вспыхнуло ярким огнем. В конце 1861 г. Чайковский поступает в только что по инициативе А. Рубинштейна возникшие «музыкальные классы», в сентябре 1862 г. преобразованные в Консерваторию. Как у всех пассивных натур, решение это вероятно зрело в нем давно, но не проявлялось в осознанном поступке, пока накопленная сила убеждения не смогла противостоять всем возражениям и препятствиям. Чиновник исчез бесповоротно. Пробудился музыкант, всю волю и всю энергию свою полагавший на усвоение техники ком-

позиции. Несмотря на тяжелые материальные условия, на беготню по урокам и аккомпаниаторство, Петр Ильич мужественно работал, оторвавшись ото всех привычек светского времяпрепровождения. В 1866 году в январе он, уже как «свободный художник» окончивший СПБ. Консерваторию, прибыл в Москву, приглашенный Николаем Григорьевичем Рубинштейном на пост профессора гармонии в возникавшей Московской Консерватории. Педагогическая карьера, конечно, не могла пленять Чайковского, но до поры до времени он инстинктивно скрывал свое предубеждение к ней и с полным сознанием долга взялся за преподавание.

Свободное время уходило на композицию. К сожалению, Москва тоже не могла дать Чайковскому достойного его громадного дарования художественного кругозора. Правда, вокруг него было несколько замечательных даровитых людей, силой воли и убеждения завоевывавших в России права самостоятельного музыкального образования, под предводительством даровитейшего пианиста, выдающегося музыканта и энергичного деятеля Н. Г. Рубинштейна. Но отсюда далеко еще было до художественной культуры, которая пронизывает своими лучами творчество людей, работающих под ее благотворным влиянием. Среда, в которой пришлось жить Чайковскому, была чрезвычайно разнохарактерной и, притом, далеко не чуткой, хотя весьма благодушно и приветливо к нему расположенной.

Происходило своеобразное сочетание европейского склада музыкального мышления и принципов образования в лице выдающихся профессоров, приглашенных с Запада, и русской непосредственности и некоторой безалаберности. В связи со специфически московским времяпрепровождением той эпохи, т.-е. с длительными засиживаниями в трактирах, с бесконечным хождением по гостям, при наличии постоянных вторжений знакомых в любое время дня, при полной невозможности определить часы занятий, Чайковскому вряд ли оставалось много досуга для планомерной обдуманной работы. Только свойственная ему сила воли и дисциплина там, где дело шло о композиции, побеждали препятствия. Кроме того, при всей сумбурности обстановки, художественные цели и стремления его друзей, их восторг, пламенение и задор в совместном деле культурного строительства оказывали несомненно благороднейшее влияние на дух композитора, чего он не встречал в холодном формализме петербургских учителей или в резких отповедях Антона Рубинштейна. Москва согревала и лелеяла первые шаги композиторства Чайковского. Там любовно исполнялись его первые произведения, там же нашел он издателя (Юргенсон) и там созревало его дарование.

Немного окрепнув, он обрел поддержку и в Петербурге среди представителей передового музыкального течения под предводительством Балакирева и,

главным образом, в лице этого последнего. Как ни был упрям и настойчив в своих музыкальных принципах Чайковский, но не меньшая настойчивость и упорная прямолинейность Балакирева преодолели сопротивление. Первое из выдающихся сочинений Чайковского — увертюра «Ромео и Джульетта» — создана по настояниям и указаниям упрямого советчика. Балакирев, порой, сердил Чайковского, а в то-же время своей резкой, но искренней прямой и открытой критикой он дразнил его самолюбие, заставлял упорнее и вдумчивее работать, отучая его мысль от рутинных приемов. Талант Чайковского рос и углублялся чрезвычайно последовательно и быстро в этот первый московский период его творчества, считая от первого крупного произведения данной эпохи - симфонии «g moll» (№ 1) — 1866 г. до законченных в 1877 г. эскизов «Онегина» и симфонии № 4 f-moll.

В этом одиннадцатилетии им созданы: три симфонии, неустойчивые по фактуре и стилю, но богатые музыкально-новыми образами и приемами сопоставлений; четыре оперы, из них две, им самим уничтоженные: «Воевода» и «Ундина», одна глубоко им ненавидимая—«Опричник», но напоенная яркими драматическими ситуациями, и одна столь глубоко им любимая и безусловно ценная, изобилующая хорошей музыкой и выразительностью характеристики женской души: «Кузнец Вакула» (впоследствии, в новой редакции «Черевички»). Но ярчайшими произведениями

этого периода являются три «програмные» сочинения: увертюра «Ромео и Джульетта» и фантазии: «Буря» (по Шекспиру) и «Франческа да Римини» (по Данте), а кроме них еще первый концерт для фортепиано (b-moll) с его захватно впечатляющей вступительной темой.

Не перечисляя более мелких произведений того времени, я рассмотрю вкратце существенные черты перечисленных и попробую связать их с душевными настроениями (нестроениями!) композитора перед кризисом 1877 года. Основное зерно музыки Чайковского, т. е. совокупность свойств, приемов, мелодических, гармонических и ритмических изгибов, благодаря которым почти безошибочно можно распознать его музыкальный язык—определилось как-то незаметно сразу. Уже в первых фортепианных сочинениях и романсах есть созвуки и краски, присущие только ему. Первая тема первой симфонии могла возникнуть только в его воображении, также знаменитые любовные гармонии «Ромео и Джульетты», скорбный рассказ Франчески и экстатические взлеты «Бури». В целом же весь первый период характеризуется преобладанием изобильного мелодического материала над его собранностью, над экономией пользования им; преобладанием богатства над распределением, эмоций над мастерством. Чайковский ищет в разных областях музыки как бы точки приложения своих сил.

В опере он идет от бытовой драмы к романтической легенде, от нее к исторической драме, от

следней к бытовой комедии (Черевички») и, наконец, к лирическим сценам—к «Евгению Онегину». Здесь—завершение исканий. Здесь—предел первого периода, та дань, которую Чайковский должен был принести мечтам и идеалам юности и воспоминаниям детских лет—своему «золотому веку». Нежный свет, тихая радость, прелесть скромной русской природы и тепло бытового уюта, восторги пробуждающейся юной любви и весенний расцвет мечтаний юности—вот, что впитала в себя эта музыка, до глубины своего существа русская. Музыка «Онегина»—песнь русской интеллигенции, музыкальное претворение и отображение идеалов ее лучших представителей, лирика писем Герцена к Наташе, тургеневских стихотворений в прозе и «Домика с мезонином» Чехова. Сокровеннейшая же красота лучших страниц этой оперы—ее задушевность, искренность и простота — три основы, на которых покоятся наивысшие достижения русской творческой воли. Отсутствие позы и преднамеренности, ласковая нежность касания интимнейших сторон душевной жизни позволили Чайковскому создать гениальную по простоте и жизненности сцену письма—целомудреннейшее проникновение в девичью горницу, совершенно немыслимое для западной оперы (вспомним «Фра Дьяволо»).

Музыка «Евгения Онегина» почти не выводима из предшествовавших ему сочинений Чайковского. В них превозмогает совсем иная струя: страстного любов-

ного пламени, неутоленного огня, жажды ласки и томления. И как следствие такого душевного состояния: скорбь неудовлетворенности, сознание недостижимости «желанной», как для Татьяны оказался недостижимым образ желанного! В этом отношении изумительно воплощение эпизода из «Ада» Данте: повесть Франчески. Воплощение адского вихря—вихря, похотливых влечений, никогда не насыщающих душу обрамляет нежную полную сдержанной страсти и жажды любования «милым» исповедь несчастной женской души, струящуюся в тихоструйном течении. Но слезы, жалобы и стоны Франчески, конечно, выражение великой мысли Данте: «нет бóльшего горя, как в несчастьи вспоминать о минувшей радости», мысли, ставшей лозунгом Чайковского: радость была для него в прошлом. Что же впереди? Грозный призрак этого в п е р е д и выступает со всей силой вторжения в предсмертный период жизни композитора, но предчувствие его прихода звучит уже теперь. Для Чайковского не было религии воскресения — он знал только смерть, ее боялся, но со страстным любопытством в нее всматривался всю жизнь, и при этом сопоставлял: любовь и смерть.

Характерна увертюра «Ромео и Джульетта». Сюжет был чутко подсказан Балакиревым, но разрешение далось Чайковскому не сразу. Он не сразу нашел мистический элемент (начало увертюры) и не мог схватить трагический смысл заключения. Только впо-

следствии через десять лет после первых редакций уже в восьмидесятых годах Чайковский интуитивно постиг смысл совершившегося: в заключительной стадии произведения он нагнетает страстный любовный под'ем с тем, чтобы разрешить его так, как молния раздирает скопище туч, и они, безвольные, разделенные, лишенные энергии, плывут и тают: обрывки любовной темы звучат на фоне погребального кортежа и в последних упорных ударах аккордов всего оркестра, ударах, распределенных «не ритмично», чуятся тяжелые удары молота, вбивающего гвозди в гробовую крышку.

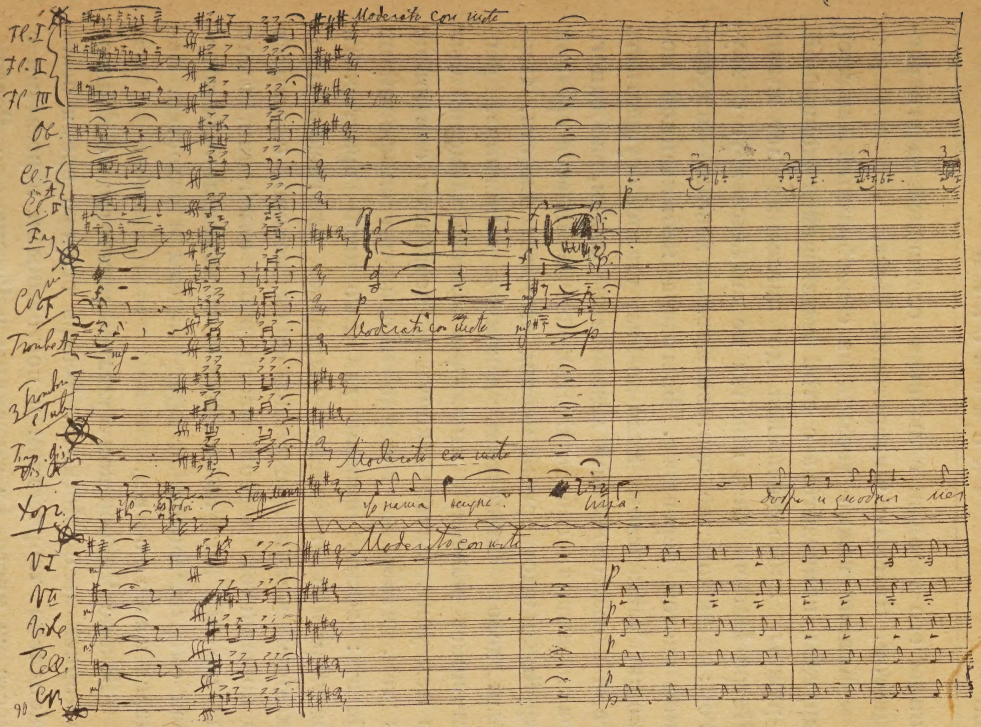
Но рядом с такого рода видениями были и искусы радости и зори света: финал второй симфонии (богатая разработка народной малорусской темы), почти все основное настроение третьей симфонии, ясный первый квартет с его дивным andante (вторая медленная часть), где с удивительным проникновением, в созерцании света и тихой радости, струится красивая русская песня, сопоставленная с одной из лучших «не слезливых» мелодий самого Чайковского; наконец, бодрый фортепианный концерт и лукавый задор «Черевичек»—все это показатели жадного обожания жизни и жажды жить — жить всей силой воли. Жить и вместе с тем изживать себя в страстных порывах неудовлетворенной «потерявшей мать и ищущей женщину» души. В буйном изживании сил виднеется лишь пропасть, провал, черная дыра —

смерть. И снова песни скорби, песни отчаяния, песни безвольной покорности вплоть до предания себя «бесу уныния». Так разрывалась душа композитора в музыке, и также мучилась она во-вне, в видимой жизни.

Уроки в Консерватории все более и более удручали Чайковского; надо думать, что не менее удручало и приятельство—постоянное пребывание в кругу одних и тех же людей, среди однообразных интересов и докучных тревог денежного характера. Стремление было одно—освободить себя, создать себе такие условия, чтобы ничто не препятствовало творчеству, т. е. свободному изживанию своих сил в радости и в скорби—в наслаждении созиданием. Но Чайковский попытался обмануть себя. Он решил, что необходимо быть, как все, что бежать нет необходимости, что разрешение мучительных вопросов в простом выходе: в женитьбе—лишь бы нашлась преданная девушка, которая сумела бы создать ему домашний уют и согреть больную душу ласковым приветом женственности. В 1877 году в июле Чайковский женился, находясь вероятно в состоянии полнейшего недоумения: должен ли он был это сделать? Выбор невесты представляется теперь совершенно непонятным. Она сумела загипнотизировать его своей влюбленностью, а он поддался случаю, увидев в случае—рок. Среди тяжких душевных терзаний Чайковский создавал свое прошлое: «Евгения Онегина». Впереди же был тяжкий нервный кризис. Очевидно, совмест-

ная жизнь с человеком, совершенно посторонним, предлагавшим вместо ласки и уюта, вместо чуткого проникновения в душу и нежного касания ее тайн, голую физическую страсть и восторги супружеской любви,—оказалась немыслимой. Идеал семейного уюта выразился в кошмаре проживания вдвоем. Столкнувшись с реальной обстановкой супружеской жизни, Чайковский понял всю ложь своего поступка. Отчаяние дошло до попытки самоубийства, до состояния, близкого к безумию. Он понял, что не мог жить, как все...

В начале октября после сильнейшего нервного припадка, сопровождавшегося двухнедельным бессознательным состоянием, Чайковский был увезен заграницу, и там в тишине и покое жизни в Швейцарии (Кларан) началось его возвращение к творчеству, восстановление душевных сил, а вместе с тем и тревоги о будущем, ибо средств на одинокую жизнь без постоянного служебного заработка у него не было. Создал ли бы себе Чайковский новую жизнь, в полосу которой он вступал, или нет—гадать об этом бесполезно, так как к счастью извне он был материально поддержан ласковой и энергичной женской рукой, а не угасавший в нем дух и настойчивая воля привели его вновь к работе, которую он и выполнял с неослабной энергией до конца дней своих. Материальная помощь в виде постоянной пенсии пришла ему из Москвы со стороны искренней поклон-



Страница из рукописной партитуры «Пиковой Дамы».

(Седьмая картина, начало арии Германа: „Что наша жизнь?").

ницы его таланта, с любовью следившей за его расцветом, Надежды Филаретовны Мекк.

Крайне важно указать на своеобразный характер дружбы композитора с этой выдающейся женщиной, дружбы, продолжавшейся до последних лет жизни Петра Ильича. Они никогда не видались друг с другом; их знакомство протекало только заочно — в усердной частой переписке. Благодаря неожиданной помощи, Чайковскому мало-по-малу удалось осуществить свой идеал: свободной независимой жизни, свободного распоряжения собою. С этих пор начинается средний крайне плодотворный период его деятельности. Первым делом Чайковский закончил «Онегина», расставшись навеки с идиллиями юности. Ленский был в нем убит. Затем закончил и четвертую симфонию с тем, чтобы в течение многих лет симфоний не писать: жизнь приняла для него иной характер. То безудержное стремление вырваться из тисков угрожающей жизни враждебной силы, которое слышится в порывистой первой части этой симфонии, было на в р е м я заглушено. Жажда жизни заслонила призрак смерти, заслонила тщету надежд и радостей. Начался с а м о о б м а н.

Вскоре Чайковскому удалось расстаться с Консерваторией и с Москвой. Теперь все его время было заполнено творчеством и постоянными переездами с места на место, из заграницы в Россию, по России, обратно заграницу, снова в Россию и т. д. Беспокой-

ный дух композитора влек его к постоянной смене впечатлений. Покоя, всетаки, не было. Сочинял Чайковский много и постоянно: в сочинении была для него жизнь. Но — поразительный факт — все произведения этого периода более внешни и гораздо менее напряжены и стремительны, чем предшествующие, хотя попрежнему полны щедрой рукой раскинутого посева: всюду жизнь, всюду ростки. Инстинкт самосохранения подсказывал композитору, что итти по пути страстных взлетов «Бури», «Ромео» и «Франчески» уже немыслимо.

В этом отношении показательна четвертая симфония: первой своей частью она обращена назад на те душевные терзания, которые обусловили кризис. Последней частью она связывается с наступившим охлаждением духа, с истаиванием стихийности и ростом зрелости и мастерства. Психологически его творчество роднится с более спокойными сюжетами т.-е. с более внешними поводами к сочинению. Чайковский отказывается от намеченного было плана писать оперу на «Ромео и Джульетту». Он чувствовал, что преждевременно и з о й д е т в этом страстном истомнейшем сплошном любовном диалоге-экстазе трагедии, и выбирает, как сюжет, «Орлеанскую деву», чтобы научиться писать в широкой манере пышного и внешнего оперного стиля. Забыв про свой оперный идеал (оперы без действия во вне, лирической поэмы в картинах), он даже хвастается в письмах несомненной оперностью

своей «Девы». Заботы о ложном (для него) стиле заворошили ему глаза. Сочинения этого периода (до «Манфреда» и «Пятой симфонии», т. е. до 1885 и 1887 годов) напоены и странным для Чайковского напыщенным под'емом (соната для ф.— п. и «Орлеанская Дева»), и будто бы религиозным усердием (обедня и всенощная), и влечением к чистому инструментализму (сюиты) и внешнему звуковому шику и блеску (иллюминация: «Итальянское Каприччио»). Для этой полосы жизни композитора равно характерны и уютная «домашняя» настроенность «Детского Альбома» и милых «Песен для детей» и нарочитое раздражение духа своего беспокойным и сгущенно мрачным, но все же внешне театральным романтизмом, как это можно наблюдать в «Мазепе» (1882—1883 г.г.).

Время побед, время завоевания славы — данная эпоха жизни отмечена сравнительно спокойным, хотя и постоянным использованием своей творческой энергии, осознанностью художественных заданий и закреплением ранних достижений (редакции и переработки прежних сочинений). Перед нами признанный мастер, выдающийся представитель русского искусства, уверенный в своих силах человек. Наиболее выдающимся и характерным произведением этого периода я считаю яркую третью сюиту, в которой красиво перемешаны свет и тени музыкальных настроений Чайковского и которая завершается замеча-

тельно развитыми мастерскими вариациями блестящего концертного стиля. Но наиболее глубоким и внутренно напряженным — известнейшее «Трио» памяти Н. Г. Рубинштейна, в котором Чайковский в потрясающих скорбных страницах высказал сердечную благодарность гениальному артисту и большому человеку, кому он сам был столь многим обязан.

С 1881 г. вновь завязывается прервавшаяся было на десять лет переписка Петра Ильича с Балакиревым. Вызвана она посылкой последнему переработанной увертюры «Ромео и Джульетта». В 1882 г. Балакирев откликнулся и, попрежнему верный себе, предложил Чайковскому сюжет для програмной симфонии. Это был «Манфред» Байрона. Сюжет сперва отпугнул Чайковского: его испугал соблазнительный образ гордого нелюдима, разочарованного и вместе с тем вопрошающего и вызывающего призраки иного мира. Но Балакирев знал, что делал: он пробуждал в Чайковском стихийные порывы духа, и добился своего. Через три года Чайковский исполнил его просьбу. Сперва он принялся за сочинение, как бы с неохотой, желая отделаться от неосторожно данного обещания, но сила убеждения и величие замысла преодолели леность духа. Почуя в образе Манфреда родственную скитальческую душу, Чайковский создал потрясающую по скорбной выразительности и обреченности первую часть симфонии; в образе феи водопада (скерцо) развернул заглохшую

в нем струю фантастики и только в последней части, в изображении оргии демонов он не справился с задачей, решив ее несколько легкомысленно: видимо, он не очень то верил в тот мир и в его чары. Но смерть Манфреда искупает всю предыдущую театральность.

Дух скорби вновь вызванный в этом произведении вскоре стал заявлять о себе сильнее и сильнее: создается замечательная, но до сих пор неоцененная опера «Чародейка» — борьба любовного восторженного горения со стихией ревности, на фоне бытового действия. Гулящая баба под влиянием нахлынувшего на нее чувства искренней страстной любви перерождается в глубоко страдающую женщину: игра с любовью претворятся в ней в таинство любви, и смертью своей Чародейка искупает свой грех. Тема давно ведомая Чайковскому: томление в страстном огне любовном, изживание себя и незавершенная жизнь в любви, благодаря вмешательству смерти (Джульетта, Франческа и, теперь, Кума—русская женщина). Через «Чародейку» и «Манфред» вновь возродилась связь с временно заглушенными стихийными порывами юной поры и с ощущениями неудовлетворенности и тоски по солнцу, по свету. 1888 год приносит пятую симфонию, где основное настроение четвертой усугублено и подчеркнуто: выхода из под власти, препятствующей всякому свободному проявлению жизненных сил уже нет. Судьба настигает.

Недаром такой значительный промежуток времени отделяет четвертую от пятой. Симфония—жизнь для Чайковского. Пока в жизни не было трагических коллизий (временное затишье), не было необходимости писать симфоний. Но теперь вновь рождается беспокойство, вновь вступают в жизнь прежние призраки, вновь растет тревога. Вместе с тем не закончилось еще и спокойное созерцание радостей жизни. В конце первого периода Чайковский создает и «Онегина» (тихую пристань своих дум), и четвертую симфонию (акт безнадежной борьбы и попытку уйти от судьбы). Так и теперь, в конце второго периода, параллельно с пробуждением беспокойных настроений он завершает его произведением полным яркой выразительности, свежести изобретения и пылкого полета воображения: я имею в виду прекрасную музыку балета «Спящая красавица» (1889 г), где злая сила в образе Феи Карабос не в состоянии сгубить то, чему покровительствуют добрые гении. Улыбка—светлая и кроткая, привет радостям жизни, забвение скорби и горестей в сказке, в обмане, в фантазии. На деле же творчество композитора вступает в последнюю полосу развития.

Внешне он продолжает вести все ту-же скитальческую жизнь, но более нервную и трепетную. Чайковский, насладившись одиночеством, оставляя за собой право свободы, вновь идет к людям. Он чаще наведывается в Москву, принимает участие в делах

Консерватории, но мало этого: он начинает выступать, как дирижер, сперва в России, потом заграницей, сам пропагандируя свои сочинения. Растет известность, слава, растет круг знакомств и колоссально увеличивается переписка и деловая, и дружеская: для многих людей Петр Ильич—центр всей русской музыкальной жизни. С ним ищут общения, перед его авторитетом склоняются, от него ждут новых и новых достижений. И действительно творчество Чайковского становится напряженнее и буйнее. Друг за другом идут: Манфред, Чародейка, пятая симфония, Спящая Красавица, а за ней смелый переход к концу через «Пиковую Даму» (1890 г.), гениальнейшую из опер Чайковского, созданную им с лихорадочной поспешностью в четыре месяца и двадцать дней!

Точкой опоры, откуда Чайковский совершал свои наезды и куда всегда спешил вернуться были окрестности города Клина и, наконец, домик возле самого города: на склоне жизни он зажил собственным хозяйством, он создал себе уютный угол. Все больше и больше в его письмах опять начинает проглядывать нервная тревога—сознание лживости своего положения: ненужности всех этих поездок, волнений, возни с репетициями и концертами, людской сутолоки и сплетен. Он вновь жаждет одиночества, отшельничества, но не находит выхода. Заграницей он мучительно тоскует по родине, а вернувшись в Россию и

закончив ту или иную большую работу, он стремится уехать, с тем чтобы издали опять мечтать о покое, об отдыхе в клинском уединенном домике.

Характер его музыки заметно меняется. В ней уже нет места любовному пламенению, в ней царит нещадная скорбь, неудовлетворенный порыв и все ярче и ярче проступает властный зов каких-то страшных призраков. Их рой толпится вокруг Старухи в «Пиковой Даме», их буйный вихрь крутится в скерцо-марше шестой симфонии, их возня—игра изображается в сказочном сражении мышей и армии Щелкуна в жутком первом действии балета-феерии «Щелкунчик». Острое любопытство ведет Чайковского глубже и дальше.

Как раз во время был предложен ему сюжет «Пиковой дамы» и сыграл роль похожую на заказ «Реквиема» Моцарту.

В этой опере целый ряд моментов заставлял композитора касаться сферы неведомой, выходить за пределы видимого мира и воображением своим разгадывать то, что т а м. Там, конечно, провал, зияющая дыра—так говорит рассудок. А что если нет?! Если смерть—тоже явь, тоже реальность. И вот, в сцене в спальной графини Чайковский пытается воспроизвести все, что предшествует таинству смерти и, наконец, самую смерть. Он вводит Германа в комнату, где как в святилище все приуготовлено к приятию Ее Величества Смерти: ждут богиню. Приживалки в

жутком хоре своем, как жертву обреченную, как невесту приуготовляют Графиню к посвящению Ей. Момент смерти Старухи—страшнейший миг во всей литературе оперных смертей. Как обычно, выразительность и жизненность русского искусства требуют и здесь от композитора не воспроизведения в виде символа, а силы воображения, равной подлинной реализации факта: никакой нарочитой театральности, а пусть театр будет тоже что и жизнь по своей убедительности! Искусство для того и существует, чтобы хранить в себе для постоянного воспроизведения то, что человеку хочется удержать среди мимолетящих жизненных явлений. Чайковскому удалось удержать в музыке акт кончины человека.

Он вводит Германа в круг тех переживаний, когда человеческое воображение в ужасе и страхе способно вызвать перед собой образы нездешнего. Иван Карамазов у Достоевского разговаривает с чортом. Герман у Чайковского вызывает призрак. И опять здесь мы имеем дело не с оперной фантастической сценой. Нет, мы переживаем шаг за шагом погружение сознания в область кошмара, рост убеждения в реальности *явления* и, наконец, самое *видение*. Кощунственнее этого разговора с умершей в музыкальной литературе нет и вряд ли будет, как нет иной «Пиковой Дамы».

В «Щелкунчике» новый уклон в сторону тех же настроений: не детской сказкой веет от жутких ор-

кестровых красок и ритмов первой половины балета. Некстати подвернулся сюжет «Иоланты», так как не время и не место было для Чайковского выразить переход от мрака к свету: прозрение слепой. Он сам шел к мраку, он изживал последние жизненные силы, мучась и вместе с тем наслаждаясь в творчестве. Он сам себе заказывает Реквием, ибо сочиняет безумно напряженную шестую симфонию, в которой развернута трагическая борьба духа со смертью, в которой запечатлен самый миг расставания души с телом, миг излучения жизненной энергии в пространство, в вечность. О, какую жестокую, какую острую скорбь испытывал, вероятно, Чайковский, сочиняя шестую симфонию, предваряя в музыке то, что вскоре испытал наяву, в час кончины своей! Контрасты: борьбы—неравной борьбы в тисках предназначенного—и сладостного примиренья; тщетных порывов возмущения и предания себя на волю судьбы; скорбных тяжких вздохов, как бы последней попытки уцепиться за жизнь, и покорной обреченности; мук агонии и светлого озарения—обо всем этом и о многом еще возвещено в шестой симфонии. Музыка ее терзает душу, от воздействия ее уберечься нельзя, если только не быть праздным слушателем.

19 августа 1893 г. в Клину симфония была кончена, 16 октября исполнена в Петербурге под управлением автора, а в ночь с 24 на 25 октября Чайковский скончался, свершив многотрудный жизненный

подвиг: на протяжении многих годов он изживал себя в творчестве, не давая пощады скорбящему духу своему.

Целью первых лет в деятельности композитора было создать себе такие условия жизни, чтобы беспрепятственно развить свое дарование. Он был глубоко прав, ибо наивысшей потребностью человека остается, всетаки, жизнь и осмысленное изживание ее. Чем даровитее и духовнее человек, тем труднее достигается решение этой важнейшей задачи, но тем драгоценнее помощь искусства и, особенно, музыки. В ней открываются возможности беспрепятственного развития жизненной силы вне влияния посредствующих инстанций: видимых и осязаемых образов. Через музыку осуществляется касание истоков жизни, в ее движении находит свое выявление воля человеческая, в гибкой смене ее звучаний воплощаются наши чувства, в красоте сочетания и смене созвучий отражается глубина мысли. Вот почему произведения композитора, если только они не плод досужей болтовни, а исповедь души, или мудрые к о в ы разума, или красочные вымыслы воображения, так пленяют людей своей властью и заставляют их испытать то, что испытал композитор, слагая в звуковые сочетания свои думы и чувства.

В начале моего очерка я выразил эту мысль так: если страданием полна будет душа композитора—о страдании будет петь его музыка, и чем сильнее оно,

тем властнее заставит подчиниться себе: мы будем желать скорби, ибо будем желать этой музыки, мы будем, скорбя, радоваться, ибо, всетаки, в ней будем находить отраду и утешение. Почему так?

Прежде всего из сочувствия. Сочувствие рождает жалость. А жалеть—значит любить по представлениям русского народа. Затем—из тяги к сопереживаниям. Живое льнет к живому. Жизнь притягивает к себе с могучей силой, а притянув к себе, вызывает то душевное состояние, которое обусловлено данным соотношением жизненных сил. Отсюда магия воздействия музыки. Но есть связь с музыкой еще более интимно душевная, чем сочувствие и сопереживание—это извечно данная взаимная связь радости и страдания, их сосуществование. «Ведь люблю и мучу»—поет Оксана в «Черевичках» Чайковского. И на смысле этой фразы зиждится вся характеристика девушки, вся музыка, выражающая ее облик, ее чувства и стремления. На этой же по существу, но перефразированной основе, покоится и привязанность людей к музыке. Она мучает, волнует, заставляет страдать, но в ней звучит говор любящей души человеческой и через нее, через напряжение льющихся звуков мы острее воспринимаем жизнь, ярче и полнее живем, становимся более чуткими, более жадными к жизненным впечатлениям—словом, мы наслаждаемся жизнью, страдая. Даже радость, даруемая нам музыкой, связана с волнением, с трепетом сердца, с раздражением.

Такова сущность восприятия музыки, но такова же и сущность творчества. Чайковский пламенно изживал себя в юный романтический период своего композиторского пути—это была импровизация влюбленного в женственность поэта, но с трагическим сознанием неутоленности своих грёз. Инстинкт самосохранения побудил возмужавшего Ленского—Чайковского к более спокойному и мерному использованию своих сил в течение ряда годов, последовавших за тяжелым кризисом. Но остановиться на этом композитор не мог: он снова жадно примкнул к истокам своего страдания, к горести неутоленных желаний и возбужденно устремился навстречу смерти, радуясь напряжению творческого дара и нисколько не заботясь о том, чтобы сохранять тающие силы. Жизнь его влекла к познанию тайн своих, к наслаждению в творчестве и мучительному сознанию вечной неутоленности.

От этого таинственного слияния скорби и услады в одном и том же процессе сочинительства зависит непрерывный рост и напряженность музыки Чайковского и ее воздействие на слушателей. Не менее полный ответ на сказанное дает и народное русское песнотворчество, в особенности в одной своеобразной отрасли своей — в протяжной песне. Стоном-стонет, звенит и тоскует эта песня. Мысль за мыслью, дума за думой нанизываются одна к другой, борятся, ратоборствуют друг с другом, которая одолеет, которая при-

ведет напев к желанному окончанию. В этой борьбе живет песня, ибо в ней и через нее рождается напряжение. И чем сильнее напряжение, чем больше воздуха вбирает в себя грудь, тем ярче стон и глубже скорбь. Льется песнь и конца ей как будто нет, как нет конца беспредельной равнине, породившей такую песнь, и как нет границ русскому горю и печали. В своем творчестве Чайковский близок был протяжным песням русским. Не в смысле заимствования и приемов обработки, приемы—дело условное, и то, что сегодня представляется подлинно русским стилем, завтра окажется ложным, подделанным, нарочитым. Но в смысле душевного родства и психической солидарности близость эта—несомненна. И как раз не в мажорных светлых темах и мелодиях, где Чайковский большей частью претворяет итальянское и французское влияние, а в скорбном лирическом миноре, в особенности в тех мелодиях, где без театрального пафоса, просто и задушевно поется про людское горе. И особенно про девичье и женское горе-невзгоду.

В песне изойти — горе размыкать, т. е. изжить себя в искусстве—значит найти забвенье от горя, как в течение самого процесса созидания и исполнения песни, так и в более глубоком смысле: чрез созерцание придти к погружению в мир иной. Тот же смысл имеет грустная мелодика (песенность) Чайковского, то остро напряженная, то подобная плакучей иве — покорно обреченная (мелодия рассказа Франчески,

отповедь Татьяны, ария Лизы в сцене у Зимней канавки, колыбельная Марии и т. д.). Ни сочувствие, ни сопереживание, ни сосуществование скорби-радости, а только погружение в волны тихой скорбной музыки дарует забвение, изживание горя, покой и ласку. Но всеми этими четырьмя точками касания осуществляется проникновение мира музыки Чайковского в мир наших жизненных впечатлений и через них рождается душевное содружество, совершенно независимое от каких бы то ни было интеллектуальных эстетических обоснований. Душевное содружество — это постоянное наличие жизненного тепла, как бы электрического тока, между соприкасающимися мирами. В этом явлении и надо искать разгадки, почему музыка Чайковского близка нам и о чем поет она нашей душе.

Вглядимся в открытый им мир звучаний. Прежде всего это мир любовных грез и чаяний девичьей души, ее расцветание и мечты. Образы Татьяны, Марии Лизы и Орлеанской девы. Скорбь неразлучна с ними, как траурный флер, присущий свадебному веселью или погребальный перезвон вслед за диалогом влюбленных. Музыка Чайковского напоена этими контрастами, но не им они выдуманы: они давнее наследие средневековья с его плясками смерти и наших XVI и XVII века, когда обострился разлад церковности со светскими лжеучениями и когда фрески ярославских церквей, претворяя влияния Запада, все же по-русски

с наглой выразительностью изображали соблазны греха, ад и все дела его. Скорбь наша оттуда, от этой раздвоенности. И можно наблюдать, как петербургская придворная музыкальная культура XVIII века с малороссами-певцами и гуслярами, с одной стороны, и блестящей итальянской оперой с другой стороны, проникается той же неведомой скорбью среди постоянного праздного веселья.

Стонет — звенит эта скорбь, проникает всюду: из дворца в салоны вельмож, а оттуда глубже: встречается в девичьих с непосредственным горем деревенской песни крепостных; проникает в купеческую и мещанскую среду, расцветет там в сороковых и пятидесятых годах XIX века и затронет души Островского, Стаховича, Аполлона Григорьева и Тертия Филиппова. Чудом соприкоснется с могучей страстной цыганской стихией. И вот в итоге слияния песенных малорусских веяний при дворе Елизаветы и Екатерины, сочетания их с великорусской песенной стихией, а в дальнейшем содружества с цыганской привольной песнью — все это на фоне душевного уклона в сторону грустной неудовлетворенности настоящим — рождается столичный петербургско-московский песенно-романсный стиль, незаслуженно прозванный ложным (псевдо-русским). Я здесь говорю не о его художественной ценности, а о психологических основах. Это стиль городской среды, и он равно был не чужд и барству, и унаследовавшей духовную культуру барства интел-

лигенции, и купеческим, и мещанским слоям. Он питал и романсы Глинки, и оперы Фомина, Кавоса и Верстовского, и сборники песен Львова (Прача), Стаховича, Вильбоа и других, и трогательно-искренние песни-романсы Алябьева, Гурилева и Варламова, и даже «Русалку» Даргомыжского.

Корни этого стиля уходят не так глубоко, но влияние его глубже и обширнее, чем это казалось недавно: немногие уберегліись от него (в числе избранных Милий Балакирев и Анатолий Лядов), но вопрос еще в том, стоило ли беречься. Психологические основы этих настроений коренятся далеко: в указанной мною выше раздвоенности душевной, зародившейся еще в московский период русской истории в городской культурной среде. Петербургская жизнь не могла не усугубить такую настроенность в силу невыносимо тягостных противоречий, заложенных в существе быта и нравов молодой столицы, в силу ярких контрастов болотной природы и нищеты рядом с оранжерейными насаждениями европейской культуры, в силу безысходного рабства и владычества «слова и дела» рядом с игрой в масонство и вольтерьянство.

Вот и зародилась выразительная песенная лирика: и порывисто-стонущая, и слезливо-мечтательная, и чувственно-зазывная, и сентиментально-нежная. В ней и сентименты Карамзина, и нежная грусть Жуковского, и «гитарная» отчаянность «венгерки» Апол-

лона Григорьева, и гражданская скорбь Некрасова— таков ее размах, ибо музыкальная лирика всегда отражала стон русской души. Наивысшее претворение этой лирической стихии в сфере подлинного искусства, а не в плоскости лишь излияний и признаний в товарищеском кругу с гитарой или в салонах за фортепиано (а раньше за клавикордами), дано и отражено в музыке Чайковского, особенно в той ее сфере, где поет девичья и женская душа.

Но это еще далеко не все, ибо Петербург вызвал в душе сжившихся с ним людей и иные настроения: мистического ужаса и фантастических кошмаров. Это город: «Пиковой Дамы», «Мертвых душ», Акакия Акакиевича, «Бесов», Карамазовщины, «Подполья», «Незнакомки». Город сбивший с толку и смутивший Гоголя, отринувший Глинку, запутавший мозг Мусоргского; город белых ночей с их отраженным неустойчивым светом, с призрачными статуями Летнего сада, с застыло-мертвенными сосредоточенными взорами оконных стекол, с полубредовыми состояниями души между явью и сном. Чайковский музыкант-поэт этого города, с ярчайшей силой воображения воплотивший ужас причудливости Петербурга: и в фантастической окраске и причудливой ритмике своих «юмористических» замыслов (сражение в «Щелкунчике», фея Карабос в «Спящей», некоторые скерцо, чертовщина в «Черевичках») а главное—в полном расцвете—в «Пиковой даме», с ее настрое-

ниями могильного холода, трепетными предчувствиями смерти и бессильными попытками вырваться из этого кошмара. Пожалуй, только двое великих чувствовали себя в Петербурге, как дома: Пушкин, ибо свет и вера в жизнь, теплившиеся в его душе, создавали вокруг него гармонию и отгоняли мрак, позволяя безнаказанно просто и искренно воплощать «анекдот», подобный «Пиковой Даме» и Петербургский эпос «Медного Всадника». И еще Достоевский: в силу присущего его душе непонятного необ'яснимого содружества с призраками этого властного города. Петербург пригрел в конце концов и Чайковского, завлекши его родственными связями, поклонением его музыке, тщательными постановками и хорошим исполнением его опер, а в итоге: могилой.

Как ни мечтал Чайковский быть похороненным в селе Фроловском, близ Клина, в недрах обожаемой им природы русской, Петербург не выпустил его от себя и схоронил в неуютном углу тесного кладбища. И как было не пригреть столь родного человека: отраву Петербургских ночей, сладкий мираж их призрачных образов, туманы осени и блеклые радости лета, уют и острые противоречия петербургского быта, бессмысленный угар петербургских кутежей и любовное томление петербургских романических свиданий, сладостных встреч и тайных обещаний, видимое холодное презрение и безразличие светского человека к суевериям и обрядности вплоть до кощун-

ственного смеха над потусторонним и в то-же время мистический трепет перед неизвестным—всеми подобными настроениями и переживаниями была отравлена душа Чайковского. Яд этот он везде носил с собой, им пропитана его музыка, как в высших ее достижениях, так и в ее перепевах петербургской обывательщины.

Светлая и чистая лирика девичьих грез—значительная струя света в его музыке, но и эта струя была отравлена безутешным сознанием тщеты всех радостных надежд и пожеланий. Так и предстоят в его музыке рядом, пронизывая друг друга, мир мечты и мир кошмарных видений, и рождают своеобразные контрасты, приводящие к ярким драматическим коллизиям: к мучительным конвульсиям души, стремящейся вырваться из цепких когтей безутешности и неудовлетворенности—верных вестников уныния и обреченности. Исхода нет! Конечно, нет в конце, в итоге. Но в течение самой жизни, в пафосе отдельных переживаний, в светлых промежутках ее — исход, порой, ощущался Чайковским: в созерцании природы, а в музыке—в красиво претворенном влиянии итальянской песенной стихии и в преклонении перед Моцартом, как перед гением мелодии и воплощением света нетленного.

Италия всегда влека к себе Чайковского. Ее мелос (напряженность ее песен, преобладание мелодии в ее музыке) насыщал не раз музыку русских

композиторов. Так было с Глинкой, так было и с Чайковским. Для последнего подобное влияние было жизненно благотворным, ибо через это проникали в его музыку пластическая ясность, зрелость, здоровая чувственность и мягкая, но не бессильная, и не безвольная нежность. Не менее чаровали Чайковского и жизнерадостность ритма французской музыки (особенно в «Кармен» Бизе), и острота и утонченность вкуса французских композиторов (особенно Делиба). Но слишком велика была природная разница, чтобы это влияние могло ярко и выразительно сказаться. Чайковский, всетаки, был мученик-страстотерпец и до ясности мировоззрения латинской расы он, конечно, не смог бы подняться.

Я выявил сущность настроений музыки Чайковского, рассказал его жизнь, восприняв ее, как эволюцию единого стремления: полнее изжить себя в творчестве. Напряженность такого стремления вызывает в ответном воспрятии его музыки сочувствие, сожаление, а отсюда любовь и тяготение к ней и к душе композитора, создавшей сладостный и мучительный плен, в котором держит нас его музыка. Сочувствие и сожаление вызывают акт сопереживания, и тем более растет сближение, чем ярче в звучаниях Чайковского слышатся нам искренность, простота и задушевность, три струи питающие русское искусство. Но сопереживание горя и скорби в искусстве звука ведет к очищению, к просветлению через изживание

или «размыкание» печали в песне. Опору этой мысли дает подобный же процесс в народном песнотворчестве.

Таков смысл непосредственного воздействия музыки Чайковского. Но психологические основы ее стиля лежат глубже: в своеобразии русской городской песенной лирики, в сложности ее составов и происшедших в них изменений (как бы химических реакций), в итоге которых создался новый песенный романсный стиль, оказавший глубокое влияние и на оперу («Евгений Онегин»), как, обратно, драматическая стихия оказала свое влияние на романс (таковы романсы-драматические поэмы или даже сцены у Даргомыжского и Мусоргского). Чайковский—восприемник этого лирического стиля. Но «восприятие» осложнилось чрезвычайно глубоко задевшими психику Чайковского влияниями Петербурга, как со стороны его внешней культуры, так и от воздействий мистического порядка. Чуткость, впечатлительность и чувствительность личного характера и натуры Чайковского в сочетании с указанными свойствами близкого ему стиля музыки и фантастическими настроениями Петербурга обусловили знакомый нам и привычный облик его музыки с ее скорбными зовами, нежными грезами, неудовлетворенностью и безутешностью, с ее трепетом и судорожными порывами, с ее нагнетаниями ужаса и мрачным отчаянием.

Влияние итальянской вокальной музыки привнесло в музыку Чайковского свет и жгучее страстное ды-

хание южной любовной стихии, а неизбывно тлевшее в глубинах души его воспоминание о минувшем «золотом веке» гармонично-стройного бытового уклада русской жизни, вызвало идеализацию прошлого в лирических сценах—«Евгений Онегин», в наиболее кристально-светлом и незамутненном произведении Чайковского. Жизнь стерла настроения былого в его душе и привела к воплощению трагически обреченных образов Кумы (Чародейки), Германа и Лизы, к могильному ужасу «Пиковой Дамы» и отпеванию всех надежд своих и чаяний в трагическом предсмертном вопле шестой симфонии. Творческий искус привел Чайковского к сознанию, что победа всегда остается за смертью, а не жизнью. И он достиг той грани жизни, что мог музыкой своей вызывать ощущение веяния и реяния смерти. Не она-ли, властная, заставляет людей затаить дыхание в последнем действии шестой симфонии, в этом проникновенном акте примирения и успокоения, но не в жизни, а в смерти

Вся Россия откликнулась на музыку Чайковского, она стала жизненной необходимостью для всех, кто любит музыку, как магически воздействующую эмоциональную силу. Очевидно в творчестве Чайковского было что-то общее чаяниям многих людей, его сердце билось с ними соразмерно, его дыхание совпадало с ритмом их дыхания, он чувствовал то же, что они, но напряженнее, глубже, и потому заставлял итти за собою. Трудно уловить это общее, и если мне

хоть отчасти удалось проникнуть во внутренний мир великого музыканта и в то, что его окружало и создало, чем он жил и дышал—я счел бы себя безмерно счастливым.

Игорь Глебов

Литературная редакция книги
Игоря Глебова

Художественная редакция книги
А. М. Бродского и К. Ф. Ворохновской

Орнаментация всей книги
и обложка работы худож-
ника С. В. Чехонина

КАТАЛОГ ИЗДАНИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВА «СВЕТОЗАР»

С 1918 ПО 1921 ГОД ВКЛЮЧИТЕЛЬНО ВЫШЛИ В СВЕТ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

А) По театральному отделу:

Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева — Монография (Москва) II издание—цена 25 руб. *(распродана)*; Вл. Ив. Немирович-Данченко—Монография жизни и творчества одного из крупнейших деятелей русской сцены Цена 60 руб. *(распродана)*; К. С. Станиславский—Монография жизни и творчества одного из крупнейших деятелей русской сцены Цена 60 руб. *(распродана)*; В. И. Качалов—Монография о талантливом актере Моск. Худ. театра Цена 75 руб. *(распродана)*; Сверчок на печи—инсценированный рассказ Ч. Диккенса в постановке Первой Студии Моск. Худож. театра Цена 40 руб. *(распродана)*; «Три сестры» пьеса А. П. Чехова в постановке Моск Худ. театра под редакцией Вл. Ив. Немировича-Данченко и с его вступительной статьей. Текст Н. Е. Эфроса Цена 60 руб. *(распродана)*; «Вишневый сад» пьеса А. П. Чехова, в постановке Моск. Худ. театра под редакцией Вл. Ив. Немировича-Данченко. Текст Н. Е. Эфроса Цена 125 руб. *(распродана)*; «М. С. Щепкин» (опыт; характеристики) текст Н. Е. Эфроса Цена 560 руб. *(распродан)*; «Пров Садовский» (опыт характеристики) текст Н. Е. Эфроса Цена 200 руб. *(распродан)*; «Что такое театр» иллюстрированная книга для детей. Текст Н. Н. Евреинова Цена 9650 руб. *(распродана)*.

Б) По художественному отделу:

К. Ф. Юон—большая художественно-иллюстрированная монография об одном из самых ярких и самобытных современных русских художников Цена 40 руб. (*распродана*); С. Т. Коненков—большая, художественная монография о талантливейшем из современных скульпторов; текст Сергея Глаголь (†) Цена 2550 руб. (*распродана*)

В) По музыкальному отделу:

Русские композиторы в биографиях и характеристиках:
Скрябин — текст Игоря Глебова Цена 10.000 р. (*распродана*)
Чайковский—текст Игоря Глебова Цена 25.000 р. (*распродана*)

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

По театральному отделу:

ИСТОРИЯ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА (1899—1924 г.)

Большая художественно-иллюстрированная монография жизни и деятельности М. Х. Т. за 25 лет (2 тома). Под общей редакцией и со вступительной статьей Влад. Ив. Немировича-Данченко; текст Николая Эфроса. Отдельные статьи и воспоминания Константина Сергеевича Станиславского, В. В. Лужского, А. Л. Вишневского, Л. М. Леонидова и других.

«РЕВИЗОР»

Комедия Н. В. Гоголя в постановке (1921 г.) Москов. Худож. театра. Вступительная статья Влад. Ив. Немировича-Данченко; текст Любови Гуревич.

«НА ДНЕ»

Пьеса Максима Горького. Моск. Худ. театр специально для этого издания устроил спектакль пьесы «на Дне», во время которого и была произведена с'емка как общих сцен, так и отдельных персонажей. Предисловие к книге Максима Горького. Вступительная статья Вл. Ив. Немировича-Данченко; текст Н. Е. Эфроса. Эскизы декораций и костюмов в красках работы худ. И. Гремиславского.

«ГОРЕ ОТ УМА»

В постановке Московского Художественн. театра. Снимки сцен, отдельных персонажей, зарисовки постановок, иллюстраций по способу меццо-тинто гравюры, красочные эскизы декораций, эскизы костюмов в красках, исполненные художниками: М. В. Добужинским, И. Я. Гремиславским и А. А. Петровым. Красочная обложка художника М. В. Добужинского; текст в книге Вл. Ив. Немировича-Данченко и Н. Е. Эфроса.

М. Н. ЕРМОЛОВА

(к пятидесятилетию ее сценической деятельности)

Большая иллюстрированная монография жизни и сценической деятельности великой русской актрисы.

Статьи и воспоминания: Проф. П. Н. Сакулина, проф. А. А. Кизеветтера, Вл. Ив. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского, А. И. Южина (кн. Сумбатова), Н. Е. Эфроса и других.

В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ

Большая иллюстрированная монография о великой русской актрисе.

Статьи и воспоминания: Федора Комиссаржевского, Евтихия Карпова, Александра Бродского, Николая Долгова, Николая Евреинова, Николая Эфроса.

Ф. И. ШАЛЯПИН

Монография о великом артисте. Множество иллюстраций. Специальные, для этого издания, снимки великого актера во всех его ролях работы художника светописи М. Шерлинга. Текст В. Г. Каратыгина.

В. Н. ДАВЫДОВ

Монография о великом русском актере. Текст Е. П Карпова.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

Жизнь и деятельность Александринского театра за последние 25 лет (1896 — 1921). Из воспоминаний режиссера Е. П. Карпова.

А. М. МАРТЫНОВ

Монография о выдающемся русском актере. Текст А. А. Брянского.

О ПОРТРЕТИСТАХ

Проблемы суб'ективизма в искусстве. Иллюстрации к книге работы художников: И. Репина, М. Добужинского кн. Шервашидзе, Мисс, Анненкова, Сорина и других. Текст Н. Н. Евреинова. Предисловие к книге Александра Бродскаго.

Н. Н. ЕВРЕИНОВ

(Театральный анархист)

Монография об одном из выдающихся русских режиссеров, драматургов и литераторов; текст Григория Бастунича

ГЕНИИ СЦЕНЫ

Монография о выдающихся европейских артистах и артистках: Адриенна Лекуврер, Рашель, Дузе, Сарра Бернар, Гаррик, Кин, Тальма, Сальвини, Росси, Поссарт. Текст Николая Ефроса.

ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ОТДЕЛУ:

Под редакцией Игоря Глебова

Русские и Западно-Европейские композиторы в биографиях и характеристиках: Серов, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бах, Бетховен, Вагнер, Лист. Шопен.

ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОТДЕЛУ:

под редакцией *Абрама Эфроса*

Русские художники в биографиях и характеристиках: Венецианов, Брюллов, Иванов, Кипренский, Репин, Суриков, Серов, Левитан, Врубель, Малявин (I серия, популярное издание, 1 печатный лист текста и до 10 репродукций)

«Мастера Голубой Розы» I. Павел Кузнецов
текст А б р а м а Э ф р о с а

Орнаментация всех перечисленных книг,
работы художника С. В. Ч е х о н и н а

Заведующий художественным отделом
издательства *Клавдия Ворохновская*

едактор художественного отдела *Абрам Эфрос*

Редактор Музыкального Отдела *Игорь Глебов*

Редактор Литературного отдела Издательства
и Издатель *Александр Бродский*

Издательство «Светозар»
Петербург, Моховая д. 27, кв. 10.

Чрк5

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00013266324